

# la imagen y su contexto cultural la iconografía medieval

Lucía Lahoz



Contenidos digitales  
[www.sintesis.com](http://www.sintesis.com)

EDITORIAL  
SINTESIS

LA IMAGEN  
Y SU CONTEXTO  
CULTURAL

La iconografía medieval

## *Temas de Historia Medieval*

Coordinador: JOSÉ MARÍA MONSALVO

---



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los

derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos ([www.cedro.org](http://www.cedro.org)) vela por el respeto de los citados derechos.

LA IMAGEN  
Y SU CONTEXTO  
CULTURAL

La iconografía medieval

Lucía Lahoz



Consulte nuestra página web: **www.sintesis.com**  
En ella encontrará el catálogo completo y comentado

Figura 1.1. *Fuente:* Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 1.2. *Fuente:* Cofradía de la Virgen Blanca, © Blanca Aguillo.

Figura 6.1. *Fuente:* Jean-Pol Grandmont.

Figura 7.1. *Fuente:* Sailko.

Figura 8.1. *Fuente:* Kippelboy.

Figura 10.1. *Fuente:* Blanca Aldanondo Otamendi.

Figura 11.1. *Fuente:* Ecelan.

Apartado de selección de imágenes

Figura 2. *Fuente:* Archidiócesis de Sevilla.

Figura 3. *Fuente:* Miguel Hermoso Cuesta.

Figura 4. *Fuente:* Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Figura 5. *Fuente:* Turismo de Observación.

Figura 6. *Fuente:* Consuelo Escribano, ermitiella.blogspot.com.

Figura 7. *Fuente:* Museo del Prado.

Figura 8. *Fuente:* amaianos.

Figura 9. *Fuente:* Museo Diocesano de Arte Sacro.

© Imagen de portada: Fachada de la catedral Duomo (Orvieto, Italia)

© Lucía Lahoz

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.  
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid  
Teléfono: 91 593 20 98  
[www.sintesis.com](http://www.sintesis.com)

ISBN: 978-84-1357-224-6  
Depósito Legal: M-22.716-2022

Impreso en España - Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

# ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN .....	9
<i>Algunos enfoques</i> .....	10

## PARTE I PENSAR LA IMAGEN

<b>1.</b> LA IMAGEN MEDIEVAL .....	31
1.1. <i>La imagen medieval: usos, funciones y significado</i> .....	31
1.2. <i>El valor de la imagen. Cultura y culto</i> .....	43
1.3. <i>Teoría de la imagen</i> .....	52
1.4. <i>La creación iconográfica</i> .....	56
<b>2.</b> LA IMAGEN RELIGIOSA .....	63
2.1. <i>La imagen sagrada</i> .....	63
2.2. <i>Imágenes y experiencia religiosa</i> .....	66
2.3. <i>Imágenes y devoción. La nueva devotio</i> .....	73
<b>3.</b> IMAGEN SECULAR .....	79
3.1. <i>Imagen y memoria</i> .....	79
3.2. <i>La imagen histórica</i> .....	87
3.3. <i>La imagen, poder y propaganda</i> .....	93
3.4. <i>La imagen sigilar</i> .....	97
<b>4.</b> OTRAS IMÁGENES .....	99
4.1. <i>La imagen infamante</i> .....	99

4.2. <i>La imagen profana</i> .....	102
4.3. <i>La imagen y el problema de las audiencias</i> .....	107

PARTE II

EL DISCURSO HECHO IMAGEN

<b>5.</b> LA IMAGEN CONSTRUIDA .....	113
5.1. <i>La imagen arquitectónica</i> .....	113
5.2. <i>A propósito de una imagen arquitectónica sacra</i> .....	115
5.3. <i>La imagen arquitectónica secular: poder, representación y elocuencia</i> .....	121
5.4. <i>La imagen del saber</i> .....	126
<b>6.</b> LA IMAGEN ESCULPIDA .....	133
6.1. <i>La portada esculpida</i> .....	133
6.1.1. La aparición de la portada monumental .....	133
6.1.2. La <i>performance</i> de la fachada. De la homilía al sermón de piedra .....	135
6.1.3. Los grandes programas monumentales .....	137
6.1.4. Del valor formulario y genérico a la historia local ..	143
6.2. <i>Otros géneros figurativos: del frontal al retablo</i> .....	149
<b>7.</b> LA ELOCUCIÓN DE LOS OBJETOS .....	159
7.1. <i>El valor del objeto</i> .....	159
7.2. <i>Lujo y esplendor: liturgia y relicarios</i> .....	162
7.3. <i>Lujo y esplendor: la magnificencia de las telas</i> .....	167

PARTE III

TEMÁTICAS IMAGINADAS

<b>8.</b> LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS .....	173
8.1. <i>El calendario y el menologio medieval</i> .....	173
8.2. <i>El calendario monumental románico</i> .....	175
8.3. <i>El calendario en el gótico, el cuadro de género</i> .....	183
8.4. <i>La figuración del trabajo urbano</i> .....	185
8.5. <i>La imagen del trabajo artístico</i> .....	189

<b>9.</b>	LA IMAGINERÍA DE LA MUERTE .....	201
	9.1. <i>Sobre la idea de la muerte</i> .....	201
	9.2. <i>La muerte imaginada. El discurso figurado</i> .....	203
	9.3. <i>Topografía funeraria. Cartografía y espacio privilegiado</i> .....	213
	9.4. <i>Monumentos y capillas</i> .....	217
	9.5. <i>Fama, memoria y salvación</i> .....	222
<b>10.</b>	LA IMAGEN DEL OTRO, MARGINADOS Y PROSCRITOS .....	229
	10.1. <i>Sobre la idea del marginado</i> .....	229
	10.2. <i>Juicio y condena: orden vigilado</i> .....	231
	10.3. <i>Marginados y discurso hagiográfico</i> .....	245
	10.4. <i>La imagen del otro</i> .....	249
	10.5. <i>Rusticitas/Urbanitas</i> .....	257
<b>11.</b>	LA MUJER EN IMÁGENES. LA MUJER IMAGINADA .....	259
	11.1. <i>Sobre la imagen femenina</i> .....	259
	11.2. <i>La mujer y el punto de vista de la Iglesia</i> .....	261
	11.3. <i>El triunfo de una imagen positiva</i> .....	264
	11.4. <i>Imaginería histórica. Imágenes reales</i> .....	265
	11.5. <i>De la nobleza a la masa coral</i> .....	275
<b>12.</b>	VIDA RELIGIOSA, MONJES E IMÁGENES. ....	281
	12.1. <i>Las órdenes mendicantes</i> .....	281
	12.2. <i>Hacia una concreción figurativa diferente</i> .....	286
	12.3. <i>La irrupción de nuevas iconografías</i> .....	286
	12.4. <i>A propósito de la espiritualidad femenina</i> .....	291
	12.5. <i>Sobre el uso de la imagen en la religiosidad femenina</i> ..	295
	EPÍLOGO .....	301
	SELECCIÓN DE IMÁGENES .....	307
	Figura 1. <i>Biblia de León. Colofón</i> .....	307
	Figura 2. <i>Virgen de los Reyes. Sevilla</i> .....	308



<i>Figura 3. La predicación de San Bernardino en el campo de Siena, obra del siglo xv, de Sano di Pietro</i> .....	309
<i>Figura 4. Cantiga 9c</i> .....	310
<i>Figura 5. La sepultura de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera</i> .....	311
<i>Figura 6. Castigos de la portada de la Majestad de Toro</i> .....	312
<i>Figura 7. Virgen de los Reyes Católicos</i> .....	313
<i>Figura 8. Imagen del maestro Mateo, Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela</i> .....	314
<i>Figura 9. La Virgen del Cabello. Quejana</i> .....	315
<i>Figura 10. Fachada Rica de la Universidad de Salamanca</i> .....	316
BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA .....	317



#### WEB

#### *Material digital adicional*

El código que se facilita en la primera página del presente libro da acceso a estos materiales complementarios en la página web [www.sintesis.com](http://www.sintesis.com).

- Selección de imágenes y textos
- Bibliografía web

# 2

## LA IMAGEN RELIGIOSA

---

### 2.1. *La imagen sagrada*

Resulta común diferenciar el cometido semántico de la imagen de tradición bizantina frente a la producción occidental. En la Iglesia oriental el icono hace presente más que representa el misterio efigiado. Su cometido es propiciar el encuentro del creyente con el sujeto representado. Es decir, el icono oriental apuntará hacia la consecución de un futuro escatológico. Por el contrario, la función de la imagen sagrada occidental es “conducir al creyente a la experiencia del corazón de Dios” (Casas, 2015: 107), lejos de reducir su cometido a un mero recurso didáctico o un ejercicio de memoria. Además, a su significado de utilidad, de objeto creado para el culto, facilita irrumpir en la realidad temporal la epifanía de lo sagrado (Casas, 2015: 109). “Expresa visiblemente la realidad última a que la imagen remite y a la que la imagen re-presenta” (Casas 2015: 111).

La literatura artística viene considerando las imágenes como vehículo de lo sagrado, que responde a la función de hacer visible lo invisible de la divinidad. El repertorio figurativo y simbólico de las imágenes religiosas se

manifestaba en las obras originales, en las copias y las réplicas de los diferentes modelos con el papel preciso de hacer eficaz su representación (Bonet, 2005: XIII).

No siempre se ha aceptado el culto a las imágenes. En la corte carolingia se admitía que estas fueran retratos de los personajes sagrados, pero se les negaba su sacralizada realidad. Se rechazaba por tanto su culto, aceptando que la veneración transita hacia el prototipo (García Avilés, 2009: 26).

El concepto de *imagen* en el mundo cristiano queda vinculado a la reliquia y al sacramento de la eucaristía. A fin de cuentas el cometido es representar el cuerpo sagrado, sea el de Cristo (la eucaristía), el de los santos (las reliquias) o tanto uno como otro en el caso de las imágenes. En buena lógica, en todos ellos mediante un signo se hace presente un cuerpo sagrado ausente. El cuerpo sagrado es objeto de veneración porque recuerda la vida ejemplar de un sujeto, pero también porque su proximidad procura un lugar de enterramiento santificado y porque provee de un foco para la oración. Asimismo, la súplica dirigida a su representación es susceptible de motivar la intervención milagrosa de la persona sagrada (García Avilés, 2009: 27).

En resumen, la eficacia de una imagen depende menos de su mera materialidad que de la relación que se establece entre la imagen-objeto visible y el universo invisible con el que se pone en contacto. En la medida en que se concentra un poder eficaz, la imagen cristiana no puede pensarse como una representación, sino también como una presencia de la fuerza sobrenatural que figura y convoca.

De todos modos, en el mundo bajomedieval, tanto la imagen, el retrato personal, como la estatua eran tratados como si de una persona se tratara, la solución les convertía de ese modo en objetos privilegiados de la práctica religiosa, venerándose la imagen como un objeto de culto (Cómez Ramos, 2016-17: 107).

Freedberg introdujo la teoría de la respuesta: más que el valor artístico, algunas imágenes se caracterizan por la interacción que generan en el espectador. Lo que verdaderamente importa no es el mero hecho de la representación sino la respuesta basada en la idea de presencia (1992: 45-46).

La creencia de que las imágenes marianas poseían virtudes sagradas, cuyo poder procedía del prototipo, el cual podía ser invocado en cualquier momento por los fieles estaba muy difundido en el siglo XIII (Cómez Ramos, 2016: 118).

La trascendencia de las imágenes en las prácticas devocionales no deja de crecer, primero, en los medios monásticos y los círculos cerrados de los místicos y, luego de manera, más amplia, entre las élites laicas. Esculpidas o pintadas, en los muros o en los libros, son el sustento de la meditación y del esfuerzo por establecer un contacto directo con Dios, la Virgen o los santos, la importancia que adquiere el detalle a partir del momento en que se le asigna a la pintura la misión moral de suscitar un “efecto emocional”. Se crea lo que se conoce como pintura de devoción.

A partir del siglo XIII progresa en Occidente la veneración del culto al cuerpo de Cristo, acentuado por la emoción mística hacia la Pasión de hecho, los primeros ecos resuenan en la centuria anterior abanderados por Bernardo de Claraval. En el siglo XIV se registra una exacerbación, inducida por una mayor necesidad de visualizar con fines devocionales los padecimientos del Salvador. Forma parte de esa “dolorización de la pasión”, al decir de Le Goff.

El Crucificado se convierte en la expresiva imagen culminante de la Pasión, la postura refleja una espiritualidad que procura el acercamiento del fiel a la divinidad, a través de la presentación sufriente y humana de Jesús, promocionando una contemplación emotiva y piadosa. En efecto, estas imágenes ahora tenidas como obras de arte, al margen de un fundamento estético, fueron concebidas en su día como auténticas *ymagenes*, es decir, manifestaciones visibles de la divinidad. Una imagen podía hacer presente lo ausente. Las producciones tardomedievales delatan una animación nueva que se imputa a la evolución de un sentimiento religioso alentado fundamentalmente por los órdenes mendicantes. Las obras se convierten en un gran soporte visual. Por la imagen pueden sentirse y proyectarse sentimientos. Desde luego esa condición de intermediarias decide hasta su misma existencia. Coincide con el valor que esta adquiere en la sociedad medieval, objetos visibles que actúan de contacto con lo invisible y por supuesto son destinatarias de unas prácticas litúrgica y paralitúrgicas imprescindibles para entender su verdadero significado y cometido.

La religiosidad occidental del siglo XIV favoreció la producción de impactantes crucifijos de gran formato, acordes con el concepto místico que inspiró a los imagineros de la época. Todo ello influye no solo sobre la experiencia de la imagen, sino también sobre su reproducción, como ha llamado la atención Ginzburg.

## 2.2. Imágenes y experiencia religiosa

Como ha sugerido André Vauchez, la noción de espiritualidad es ambigua y cambia según las épocas. Aunque él mismo sostiene que la Edad Media no advirtió esta problemática y se limitó a una distinción entre *Doctrina*, alusiva a la fe bajo su aspecto dogmático y normativo, y *Disciplina*, relativo a la actuación de la fe, generalmente en el ámbito de una regla religiosa (2001). No obstante, en la etapa medieval, época en la que la cohesión dogmática, no estaba todavía bien asegurada en todos los campos, donde un profundo abismo separaba la élite letrada de las masas incultas, incluso en el seno de la ortodoxia, había lugar para diversas maneras de interpretar y vivir el mensaje cristiano, es decir, tenían cabida diferentes espiritualidades. Esa definición de espiritualidad, como unidad dinámica del contenido de una fe y el modo en que esta es vivida por los hombres históricamente determinados, conlleva también a conceder un amplio espacio a los laicos.

Bajo estos presupuestos, el arte, o mejor la historia de la imagen anterior a la historia del arte, por aludir a la célebre propuesta de Belting, aporta un vasto campo para detectar en primer lugar cómo se enfatizan determinados sucesos del mensaje evangélico y los acontecimientos bíblicos, se facilita así un panorama preciso que responde, como no podía ser de otro modo, a los cambios de sensibilidad religiosa y por ende de la espiritualidad. Pero también la simple consideración de las prácticas sucesivas que se hacían con las imágenes e incluso la participación de estas en ese proceso de ritualización deja transparentar otros perfiles que componen esa sentimentalidad religiosa. De la suma de ambos se conforma un rico conjunto que ayuda a perfilar ese *humus* espiritual y por encima de todo el protagonismo de la imagen en la experiencia religiosa.

Eduard Wind aducía que toda tentativa de separar la imagen –incluso la artística– de sus relaciones con la religión y la poesía, con el culto y con el drama es como apartarla de su propia sangre (Didi-Huberman, 2009: 44).

Con la implicación de dominicos y franciscanos las imágenes alcanzan notable presencia que informa su pujanza en los momentos avanzados de la Edad Media dado que las convierten en los auxiliares de la vida espiritual cristiana, tanto de los laicos como de los monjes, extensivo incluso a los poderes temporales, que hacía de ellas una alegoría del buen gobierno. A partir

del siglo XIII y hasta el XV se asiste en Occidente a una especie de Edad de Oro de las artes cristianas de la imagen (Fumaroli, 2008: 748).

La meditación en torno a una imagen es una de las prácticas más frecuentes de la experiencia religiosa. Constituía para los legos una posibilidad de abandonar la vida cotidiana y vivir episódicamente como los santos, donde imitarlos resulta conducta recurrente en los devotos. Se buscan, incluso, las mismas imágenes con las que aquellos tuvieron sus visiones y hasta el éxtasis. Además, la contemplación de imágenes se canaliza hacia la contemplación interior, base de una auténtica vida religiosa. Con el ejercicio prescrito de la devoción a las imágenes y con la unión en la contemplación de los santos el hombre urbano pasa de vez en cuando a formar parte de la comunidad. “La imagen sugería además la inmediatez de la experiencia religiosa que ayudaba a olvidar las limitaciones de los legos y la necesidad de intermediación de las instituciones eclesíásticas” (Belting, 2013: 483).

Las imágenes también pueden ser manipuladas para nuevos usos o para adecuarlas a otras modas litúrgicas y hasta devocionales. Un caso singular lo proporciona la titular del primitivo retablo de catedral de Toledo. En 1418 se paga al platero Alonso García de Valladolid “por la imagen de santa María del altar mayor” que se ha identificado como el enchapado de plata de las vestiduras, dado que corresponde a una talla del siglo XIII. Se trata posiblemente de reforzar los valores visuales del objeto de culto al hilo de la moda del momento, que formaría parte de la física y la metafísica de la mirada (Recht, 1999: 124). De hecho, es la única talla que debió figurar del primitivo retablo. La fisicidad de la titular se hacía así más palpable, al recubrirla se potencia esa idea de luminosidad, convirtiéndose en una experiencia puramente visual, jugando con la idea de imagen y visión.

En estos momentos se asiste a la concreción de una serie de cambios fundamentales en el acto de comunicación verbal con la imagen donde el espectador comienza a adquirir una destacada incidencia. Se abandona la distancia y la existencia cerrada de la imagen y se relaciona con el observador formulando un diálogo. De hecho, la imagen se trasmuta por la mirada del observador, permite un momento subjetivo que llega hasta desembocar en un relato anecdótico de imágenes. Esta disponibilidad del contenido iconográfico no se daba en la antigua imagen de culto (Belting, 2013: 547).

Un incuestionable alcance articula la adopción y generalización de la imagen sobre tabla y no se refiere a un cambio de técnica sino sobre todo de

concepto, la persona representada asume un papel más dialogante. Dotada de una mayor efectividad de sentimientos, ya sea expresión de sufrimiento ya de tipo amoroso. Se invitaban al espectador con la mirada. Las imágenes se especializan en acciones e interpretaciones individuales. Adoptan una actitud narrativa que hasta ahora solo se conocía en las imágenes que describían una historia, pero no en las de culto. “Los mismos términos *historia e imago* confirman la diferencia fundamental” (Belting, 2013: 467).

En estos momentos comienza a desarrollarse un nuevo tipo de obras, donde se concierta una combinación y una síntesis entre el retrato y la leyenda, modalidad que llega a constituir prácticamente un género. La propia articulación y organización es deudora de los modelos de las *vita*. La figura del centro más estática y por lo general de mayores dimensiones se ofrecía a la veneración y activaba la imaginación al describir la fisonomía del santo. Las escenas, por otro lado, completaban el retrato físico con el retrato ético de una ejemplar y con la aprobación celestial en forma de milagros (Belting, 2013: 507). Como se puede apreciar, por ejemplo, en el retablo de san Jerónimo procedente del monasterio de la Olmeda. Se podría apelar en ese caso a los dos modos de representación, o mejor, de expresión, la secuencia de los milagros exhibe una interpretación y despliegue narrativo, concreto y hasta anecdótico y la imagen del santo titular un carácter más abstracto y alegórico, en definitiva, se diferencia entre la figura y la historia. En efecto, se tratan los dos planos, el de la alegoría y el de la historia. Cambia el modo y el registro expresivo tanto en los recursos plásticos como en los narrativos. Ahora bien, el simbolismo que suscriben los milagros de la *vita*, desarrollados plásticamente, formulan las pautas y causas que generan la aparición como titular, lo hace visible y se conecta directamente con ello. Se podría incluso etiquetar de icono biográfico. Estas obras llegan a convertirse en “verdaderas proclamas que completan la función de la imagen, dado que confluyen en ofrecer un documento auténtico del aspecto de la persona objeto de culto” (Belting, 2013: 510).

Uno de los casos más significativos de este modelo se circunscribe en torno a la producción plástica sobre el *poverello* de Asís. De peculiar interés resulta en Francisco que el cuerpo exhiba de manera visible las heridas de los clavos y de la lanza de Cristo. Una situación paradójica que tuvo que hacer frente a la incredulidad, pues convertía a Francisco en la imagen viviente de Cristo crucificado, tomado por algunos incluso como símbolo de blasfemia.

Son precisamente las *stigmata* las que propaga la imagen, caracterizando al santo con ellas. Así pues la imagen mostraba a la vista de todos lo que solo habían podido ver algunos testigos oculares en vida del santo, promoviendo lealtad e incluso una especie de profesión de fe (Belting, 2013: 510).

El Occidente latino añadió en el siglo xv, al arte devocional, un arte de la delectación y con el orden de la delectación se planteó la cuestión de la representación de su contrario, el sufrimiento y la muerte (Fumaroli, 2008: 378).

El valor de esos iconos es incuestionable, de ellos la fe medieval recibía los que denominaba *compunctio*, resortes de la *conversio*. Se contaba con que los iconos de la Pasión ejerciesen sobre la gente inculta el efecto de la *compunctio*: ingenuamente conmovido por lo que la representación sensible del sufrimiento humano, que podía ser el suyo, le hablaba del sacrificio de Dios hecho por él, el corazón del espectador se sentía movido a descubrir su causa, a sentir gratitud y arrepentirse, a decidir su conversión. Emoción, la *compunctio* cristiana es inseparable de un acto espontáneo de comprensión teológica y de una introspección meditativa sobre uno mismo (Fumaroli, 2008: 377).

En esta piedad tan marcada por la época, como se acaba de exponer, el hacerse con una imagen de devoción privada derivaba en un acto simbólico pleno de obligaciones. El icono casero proporcionaba al propietario un instrumento para la devoción, y también un certificado del ánimo piadoso que debía practicar ante él: las imágenes se convirtieron en los garantes externos de una actitud interior. El programa religioso diario se cumplía en los momentos de oración, preferentemente con el libro de horas (Belting, 2013: 548). Texto e imágenes ofrecían material a la fantasía, los textos apoyaban la comprensión de las imágenes, del mismo modo que estas ayudaban a entender mejor los textos. En la triple razón de las imágenes los autores eclesiásticos partían de la idea de que el ojo recibe impresiones más vivas que el olvidado oído. Se busca la identificación emocional.

En la mística femenina, el amor a Dios es una experiencia en la que alma arrastra al cuerpo a participar en ella. Gozo y dolor constituyen las dos caras de una misma experiencia en la que se involucra a la persona en su totalidad. Vivir la pasión de Cristo fue el objeto fundamental de las prácticas meditativas femeninas. El objeto principal de la meditación consistió en visualizar los pasos de la pasión, y el arte miniado, esculpido o pintado sirvió como punto de apoyo (Hamburger, 2000).



Dentro de las féminas, las místicas y las visionarias conciertan en sus prácticas un significado incuestionable, en buena lógica por su necesidad de ver con todo detalle en su visualización ha incidido en el realismo con que se produjo la pasión en el último gótico.

Meditación y visualización constituyeron en muchas ocasiones el impulso y la práctica para que naciera la visión libre y espontánea (Cirlot y Gari, 1999: 42). La historiografía más reciente ha reivindicado además el impulso creador de una iconografía nueva que generan esas místicas, con una capacidad de inventiva extraordinaria ya que muchas de las imágenes primero son producto de su visión y luego se materializan en las obras de arte (Cirlot y Gari, 1999: 43). Se constata de ese modo un nuevo proceder de los asuntos tratados en el epígrafe de la creación iconográfica, donde las visiones de las místicas, narradas por norma en sus escritos o contadas oralmente sirven de base para la creación de toda una iconografía visionaria de gran predicamento y alcance (Sancho Fibla, 2018).

Los historiadores del arte han mostrado la importancia de los cambios entre los siglos XII y XIII, en los que son factores primordiales la acumulación de nuevos elementos de carácter simbólico, icónicos y narrativos por un lado, y el papel de los laicos por otro, presentes por activa y pasiva, como mecenas, como receptores, pero también como coprotagonistas de las imágenes del nuevo arte medieval. Como ha demostrado repetidas veces Jeffrey Hamburger, lazos estrechos unen desde el siglo XII. Las nuevas formas de espiritualidad hacen un uso calculado y deliberado del arte inscrito en las técnicas de meditación con la finalidad de promover, inducir, canalizar y focalizar la experiencia religiosa. Con el amplio desarrollo de esas técnicas se asocia la profusión de imágenes devocionales, escultóricas o pictóricas y sobre todo, la difusión de los libros de devoción en los que las ilustraciones se hacen cada vez más importantes. En ellos, las imágenes y las técnicas de visualización son instrumentos de meditación que apuntan más allá del discurso narrativo buscando la inmediatez de la experiencia (Gari, 2006: 237).

Con los usos de la imagen cambian también los motivos, sobre todo, en los últimos siglos de la Edad Media. Ni qué decir tiene que la devoción y la experiencia religiosa es bien amplia, más allá de lo que se mira y de lo que se lee, compete igualmente a lo que se hace con ello, es por encima de todo una práctica que se lleva a cabo en relación. Por tanto, se han de incluir activi-

dades como la oración mental o vocal. Todo tipo de rezos, peregrinaciones, ayunos, procesiones, limosnas, meditar lecturas o imágenes son prácticas que pertenecen al ámbito de lo devocional. “Si la liturgia es sobre todo una cuestión del tiempo sagrado y la verdadera contemplación trasciende tiempo y espacio, la devoción tiene que ver con la veneración de objetos o con la ejecución de actos que convierten los espacios en escenarios de una representación sagrada” (Gari, 2006: 244).

En definitiva, todo constituye una *performance* que incluye en sí misma todos los significados que podemos dar a esta palabra, expresión, acción, interpretación, celebración (Gari, 2006: 246).

Según se abordará en el apartado que se dedica al ámbito femenino reglado, el mundo de la clausura de las monjas desempeña en ese fin de la Edad Media una gran actividad en el uso de las imágenes y hasta en la propia interacción con ellas. Y, en ese sentido, un modelo paradigmático se concreta en la imagen de san Juan y Cristo (hoy en el museo Mayer van den Berg), procedente de Katharinental. Se tratan algunos aspectos en el epígrafe de las prácticas femeninas, pero aquí se debe atender a ciertas notas significativas para el desarrollo de este capítulo. Esas obras escultóricas activan la actividad psíquica y responden a los deseos que las monjas depositan en ellas cuando realizan los ejercicios místicos. Implica una nueva concepción de la imagen venerada. Se trata de una nueva configuración con implicaciones formales que responde a una nueva función, la de incluir el momento subjetivo de la imagen misma (Belting, 2013: 554).

Desde el punto de vista formal, la particularidad estriba en el momento narrativo que, en realidad, contradice la imagen individual al acabar con su quietud. La narración no ilustra un acontecimiento, sino que confiere tal vida a las figuras de las que podemos imaginar sus sentimientos. Así, en la Piedad, es la madre del muerto la que presenta su compasión como ideal de comportamiento. En el grupo de la Visitación procedente de Katherinental, es el tierno saludo de Isabel a María lo que pretende expresar la talla. La mística mariana es un camino de imitación de la Virgen con el objetivo de parecerse a ella. La escultura no cuenta una anécdota sino que busca la forma adecuada para el tema del amor por la Virgen... La identificación emocional con uno de los personajes se completa con la posibilidad de revivir una situación bíblica: el encuentro de las dos madres (Belting, 2013: 555). En ese sentido, la monja se veía transportada e identificada con las imágenes,

se podría hablar de una cierta relación *figuraliter*, tan habitual en las lecturas de obras medievales que le hacía protagonista de la acción.

También la imagen de san Juan permite participar de la conversación de la Última Cena. Por tanto, las imágenes devocionales enlazan la propuesta de hablar con personas, propias de la visión, con la de revivir plásticamente la vida de Cristo o de los santos (Belting, 2013: 555). En este sentido resulta notable la interpretación que se le ha otorgado al grupo, se ha considerado una imagen de devoción, pero como ha señalado Hamburger, “al ofrecer un modelo de “inmersión contemplativa”, no solo por la referencia un episodio evangélico sino “al encarnar una metáfora mística” la noción de que el corazón es una mística *fons sapientiae*” (Cirlot, 2019: 76).

El momento subjetivo, al que hasta ahora no se ha dedicado mucha reflexión, no radica exclusivamente en el gesto narrativo, sino que implica la franqueza de la expresión o de la situación. Es así como la imagen se da la mano con el imaginario del observador, al eliminar obstáculos y no someterse a ataduras. La atmósfera es más importante que el tema (Belting, 2013: 555).

El uso de la imaginería en la experiencia religiosa ha quedado desdibujado en multitud de ocasiones por los análisis de la historia del arte, centrada con preferencia en valores formales, técnico e iconográficos, pero no tanto en sus funciones y sus usos en determinadas épocas, situación reforzada más si cabe por llegar estas piezas descontextualizadas. Una influencia museística les ha despojado de su primitiva función. La situación resulta todavía más frecuente en algunos retablos que hoy permanecen abiertos, expuestos, pero en su concepción original estaban cerrados y precisamente ahí radicaba parte de su sentido. La estructura constituía un artilugio para el relato que tenía un carácter móvil. Su puesta en escena ha de entenderse dentro de ese ceremonial aurático en relación con la dramaturgia ritual de apertura y cerramiento de los retablos. En las puertas se representa con suma frecuencia la anunciación. Y también es habitual recurrir a unas grisallas, con apariencia de estatuas sobre fondo rojo. Lejos de una connotación negativa, como se venía explicando (ausencia de color, obra de taller...), su adopción alcanza pleno significado. La elección se ha vinculado con su uso en la liturgia de la Cuaresma, pero prescribe otros cometidos semánticos. Como sostiene Didi-Huberman: “Es el tiempo del misterio por excelencia, en el que el Verbo se hace carne por una operación que los teólogos medievales llaman muy exactamente *la adumbratio*, para indicar que la simiente divina se propagará

en María como una sombra, un poder de la grisalla en el rojo de las entrañas” (2015: 295-196). La evocación estatuaría refuerza un significado de más calado, constituyen el fundamento en el que cristaliza el desarrollo de la trama figurativa dispuesta en el interior; en efecto, se erigen en el umbral físico pero también el metafórico de la redención expuesta en su máximo esplendor una vez abiertas las puertas. No tenerlo en cuenta desdibuja la interpretación negando su esencia misma.

### *2.3. Imágenes y devoción. La nueva devotio*

Los capítulos precedentes demuestran que la meditación y la capacidad de provocar emociones es uno de los recursos habituales entre las funciones de las imágenes.

La imagen privada adquiere ahora una posición protagonista. No siempre conlleva temas propios, sino que más bien privatiza los temas oficiales en cuanto a forma y contenido (Belting, 2013: 547). Incluso en algunos casos pueden coexistir en un mismo momento, como sucede por ejemplo en los casos de esas miniaturas en las que se asiste a una celebración litúrgica, pero a la vez un protagonista está leyendo un libro de horas y otro personaje medita ante una tabla de devoción, que por otro lado expone esa confluencia de funciones e, incluso, su coexistencia.

Un modelo ejemplar de imagen privada jalona la “Santa Anita”, en el museo de la catedral de Toledo, procedente de la capilla de los Reyes Nuevos: una pequeña Virgen enseñando a leer al niño, que probablemente contenía una reliquia de la madre de María. De orfebrería de oro, esmaltes, zafiros y perlas, al dictado de las técnicas de la corte de París, fue un regalo del duque de Berry a Leonor de Trastámara y legado a su sobrino don Fernando, el rey de Aragón, quien lo dona a la Capilla Real. La existencia de la reliquia refuerza su significado, formula un espléndido ejemplo de esa privatización de la piedad a través de la aristocratización del objeto de lujo, un fenómeno muy habitual en las cortes europeas (Recht, 2007: 166).

También la Virgen con el Niño, regalo del duque de Berry a Catalina de Lancaster, se reintegra hoy al tesoro sagrado de la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Los cambios de dueño reflejan su tránsito, a su significado devocional se suma su valor económico, se sabe de su uso

como dote, incluso en momentos se llega hasta deshacerlas, lo que explica la desaparición de muchas de estas piezas. Los nuevos propietarios le añaden el cordón reflejo de la plena sintonía del matrimonio con la piedad franciscana y la convierten en un portapaz. En su caso, un extraordinario testimonio de la aristocratización de la pieza de devoción. Un buen ejemplo de ese proceso de privatización de las artes suntuarias. Incluso estas nuevas joyas se convierten en un sistema de representación, son piezas de aparato, aunque su verdadera función estribaba en su valor mercantil y en los fines de representación perseguidos (Belting, 2013: 565). La riqueza del material sustentaba el aura de las imágenes sagradas. Además en la medida que las imágenes religiosas poseían valores icónicos propios su transformación venía a subrayar su excepcionalidad como imágenes y en consecuencia la excepcionalidad de sus poseedores. En cierto modo, la mediación privada con lo sagrado se convertía en un privilegio de la aristocracia (Pereda, 2005: 83).

Entre las funciones que en el marco de la legitimidad religiosa la iglesia concedía a la pintura están: instruir a los ignorantes acerca de los preceptos que deben seguir. Recordarles las verdades de la fe, moverles a la compasión a través de los sufrimientos de los mártires o a la alegría a través de la gloria de los bienaventurados, esas eran las tres funciones que la tradición religiosa atribuía a la pintura. A partir del siglo xiv se fue haciendo más hincapié en la tercera de estos cometidos, la de emocionar a los fieles.

De manera general, se constata la intensificación del patetismo de la imagen, para explicar el cambio se ha aducido la evolución de la conciencia religiosa hacia la interiorización individual del sentimiento de culpa y de salvación, evolución que se plasma de manera particular en el desarrollo de una nueva práctica, la devoción, que pretende, mediante, la producción de imágenes interiores, desencadenar “la emoción devota” el *effectum devotionis*.

La práctica de la devoción se difundió gracias al notable éxito de las *Meditationes vitae Christi*, del Pseudo-Buenaventura que animaba a recitar de forma dramática y detallada los episodios de la vida de Cristo. La práctica devota colectiva en un principio se convirtió progresivamente en algo privado y recurrió entonces a estos utensilios concretos en los que las imágenes desempeñaban plenamente su función. Arrodillado en el reclinatorio, el devoto utilizaba el *Libro de Horas* y, acaso, colgada en la pared, una pequeña imagen a veces explícitamente calificada como “pequeño cuadro de devoción”.

Existen una serie de textos, lecturas que conforman un tipo de espiritualidad muy concreta, como sucede por ejemplo con la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis o la *Vita Christi* del cartujano Ludolfo de Sajonia, obras que gozaron de amplio predicamento en la espiritualidad femenina. Como es sabido, la obra de Ludolfo fue traducida del latín al castellano en 1502 por Montesinos, bajo el patrocinio de Isabel la Católica. Libros que gozaron de notable proyección entre las lecturas de la espiritualidad tardomedieval, cuya audiencia es preferentemente femenina, religiosas o laicas, mayoritariamente desconocedoras del latín pero poseedoras de un cierto bagaje cultural que incluía el hábito de la lectura. Tratados cristocéntricos ideados para estimular la oración y la plegaria de acuerdo con las *Meditationes vitae Christi* franciscanas. Se propone al lector una participación afectiva en la Vida de Cristo, a una meditación empática que induzca a experimentar sentimientos de arrepentimiento y conmiseración (Molina, 2000: 90). Resulta incuestionable el uso y la vigencia de estos textos por parte de las mujeres.

El recurso al verbo contemplar se convierte en un verdadero topos de la literatura cristocéntrica. “Contemplar” la Pasión de Cristo significa imaginar con toda clase de detalles que uno participa como un protagonista más, en los acontecimientos narrados en los evangelios. Asimismo, la utilización del verbo contemplar en una narración de carácter sentimental y afectivo tiene una vertiente cognoscitiva. Es decir, se habla de contemplar con el corazón de acuerdo con la mayoría de las teorías del conocimiento y la psicología del siglo xv que postulaba este órgano como la sede del entendimiento y las emociones, como el receptáculo primigenio de las emociones.

La combinación de imágenes y libros es la fórmula prescrita para la nueva *Devotio*. Se debía comenzar por *visualizar* su imagen. En ese sentido, la imagen devocional no solo era una herramienta para la piedad contemplativa, sino una prueba visible de su vida interior y todo un elogio de la experiencia vivida. “El uso de la imagen sagrada como incentivo para la meditación suponía una fase preparatoria para un nivel más alto de contemplación, un estado mental anicónico en el que las ayudas externas no eran necesarias” (González García, 2015: 338). La imagen era capaz de *eleva*r al espectador a un mundo superior mediante su contemplación a través del “ojo del alma”.

La Piedad de Desplá, obra de Bermejo, articula un ejemplo extraordinario de esta nueva *devotio* (figura 2.1). Presidía el altar de la capilla privada del arcediano, por tanto se trata de una tabla destinada a un lugar sagrado

dentro de un ámbito secular. Es algo más que una piedad con donante, recrea la vivencia espiritual de su promotor. En efecto, Luis Desplá está de verdad, presente en el lugar del sacrificio. El arcediano no mira lo que acontece a su alrededor, porque todo es producto de su imaginación, que coincide con la visión no con los ojos sensible, sino con la visión interior, que son los del alma, del corazón y del intelecto. Y con razón la obra de Bermejo es la pintura corporal de una pintura espiritual la que el arcediano dibuja con los ojos de la mente. Lo terrenal y lo visionario son indistinguibles porque la totalidad de la tabla es una visión, una imagen de la imaginación, incorpórea e inmaterial en la que Desplá se ve, o se contempla, a sí mismo en el dramático escenario de la Pasión; en un instante anterior al entierro de Cristo en el que la Madre la acoge en su regazo el cuerpo inerte del Hijo, presa de un dolor indescriptible e incapaz de pronunciar el adiós definitivo. Este verse el propio devoto metido en un episodio de la vida de Cristo y aun participando activamente en él era el típico de los ejercicios espirituales que alentaba los tratados de meditación difundidos en la tarda Edad Media (Rico, 2017: 35- 36).



FIGURA 2.1. *Piedad* de Bartolomé Bermejo.